

East Asian Transwar Popular Culture. Literature and Film from Taiwan and Korea

Chaure, Desirée; Tissera, Luna

Desirée Chaure

desiree.chaure@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Luna Tissera

tisseraluna@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Lin Pei-yin, Kim Su Yun. East Asian Transwar Popular Culture. Literature and Film from Taiwan and Korea. Singapore. Palgrave Macmillan. 978-981-13-3199-2

Relaciones Internacionales

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1515-3371

ISSN-e: 2314-2766

Periodicidad: Semestral

vol. 29, núm. 58, 2020

revista@iri.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/26/263615023/>

Taiwán y Corea del Sur son dos países que comparten una historia sociopolítica similar. Ambos fueron colonias del Imperio de Japón en la primera mitad del siglo XX y experimentaron un proceso de descolonización liderado por Estados Unidos y focalizado en el anticomunismo. En el período de la posguerra, tuvieron gobiernos militares y autoritarios que conservaron aspectos de la violencia colonial y que permanecieron en el poder hasta fines de los 1980, década en la que comenzaron las transiciones democráticas. En la actualidad, sus realidades continúan presentando similitudes debido a la tensión permanente con sus Estados vecinos comunistas: Corea del Norte para Corea del Sur y la República Popular de China para Taiwán.

El libro explora la última etapa colonial y la etapa temprana del postcolonialismo en Taiwán y Corea del Sur, enfatizando el concepto transware referido a las potencias imperialistas –Japón y Estados Unidos– y su impacto en la producción de la cultura popular posterior a 1945. A su vez, se resalta el concepto de cultura popular, que refiere a las diversas formas de producción cultural, como la literatura y el cine, que tienen como objetivo llegar a públicos más amplios. También se realiza una comparación de las políticas culturales imperialistas y de los regímenes dictatoriales nacionalistas de Taiwán y Corea del Sur.

El marco de análisis abarca desde los últimos años de la colonización hasta la década del 60, donde se pudieron observar políticas nacionalistas más marcadas y una mayor intervención por parte de Estados Unidos. De esta manera, los trabajos permiten entender las continuidades, contradicciones y transformaciones de las prácticas culturales en la transición del período colonial al postcolonial.

En el capítulo 1, “Romance colonial y su metamorfosis de posguerra”, Pei-yin Lin y Su Yun Kim explicitan que la primera mitad del libro estará dedicada a la literatura taiwanesa y coreana, con un enfoque en el género romántico. A su vez, exponen la situación que enfrentaron los escritores taiwaneses al cuestionarse si sus publicaciones debían ser en taiwanés (la lengua local más hablada en su país en las décadas de 1930-1960), en chino o japonés. En Corea del Sur, la transición de las formas literarias apareció antes del período colonial. No obstante, durante ese período se manifestaron movimientos anti-japoneses en los medios de comunicación coreano y se permitieron publicaciones de coreanos en su idioma nacional que se reflejaron en la literatura moderna.

Los escritores de Taiwán y Corea del Sur sufrieron violencias y persecuciones por parte del gobierno colonial. Hacia 1945, tras la rendición de Japón, los escritores de ambos países experimentaron un cambio significativo. En el primero, porque el gobierno identificó al chino como idioma nacional y los autores se vieron limitados para escribir. Algunos lo hicieron en chino, pero otros autores más jóvenes publicaron en japonés y ganaron reconocimiento en Japón con sus trabajos en japonés durante esta década. Por su parte, en Corea del Sur, los escritores coreanos comenzaron a publicar nuevas obras en coreano, ya que ese era su idioma nacional.

En el capítulo 2, “Acuñaando el ideal de mujer en la ficción de amor/matrimonio del Taiwán colonial”, Pei-yin Lin refiere a historias de amor producidas en el Taiwán colonial y de la posguerra temprana, al analizar los discursos moralmente arraigados sobre las mujeres en el diario Fengyuebao, el cual sobrevivió a la prohibición de los chinos y duró hasta 1944. El capítulo centra su análisis en los dos principales editores del diario: Xu Kunguan y Wu Mansha, quienes publicaron novelas de amor y matrimonio con una visión ambivalente sobre la modernidad, la noción de libertad en el amor y el papel de la mujer, conceptos que muestran una visión seminueva y semiantigua sobre la modernidad.

Los escritos de Xu ponen énfasis moral en la castidad y la miseria de las mujeres como cuestiones inseparables de la modernidad materialista centrada en el dinero. Se realiza una construcción idealista y conservadora del rol de la mujer y de la maternidad, oscilando entre nociones modernas y tradicionales. Se introduce el concepto xianqi liangmu, referido a la idea de “esposas sabias y buenas madres”, para abordar las condiciones sociales y particulares del momento. Su actitud hacia estos temas hace que sus historias de amor y matrimonio sean un estudio de caso sobre la transformación cultural de Taiwán en la década de 1930.

Por su parte, Wu se refiere a las actividades y luchas en la sociedad taiwanesa, poniendo –dentro de su novela– en el centro de la transición social a las mujeres, lo que exhibe una visión moral intermedia. La autonomía del matrimonio y la libertad de amor se tratan con reservas.

Lin concluye en que estas obras, sociológicamente, aportan un panorama a través del cual los lectores puede remontarse a la modernidad de Taiwán en la década de 1930. Una características típica compartida en la cultura popular de aquel momento, especialmente en los cuentos de amor y matrimonio, es su retórica melodramática, un modo de expresión moderno y crucial.

En el capítulo 3 “Épica y alternativa: el romance en el Taiwán postcolonial”, Pei-yin Lin analiza la literatura de la posguerra de Taiwán, en donde el gobierno del Partido Nacionalista (Kuomintang, en adelante KMT) implementó una serie de políticas destinadas a desjaponizar el país a partir de la promoción gubernamental de la literatura anticomunista y de la imposición del dialecto del chino mandarín como el idioma nacional, generando una complicación para el desarrollo de la cultura popular taiwanesa, ya que muchos escritores no manejaban el idioma chino. La situación literaria de la posguerra también se vio influenciada por la cultura y la participación de Estados Unidos.

El capítulo permite repensar la producción cultural de Taiwán en las décadas de 1950 y 1960, a partir de las historias de amor de dos autores destacados: Wang Lan y Guo Lianghui. Por un lado, Wan, en su obra “The Blue and the Black”, se ajusta a un marco anticomunista y simula ser un testimonio histórico de la Segunda Guerra sino-japonesa, con una narrativa basada en el amor convencional en la China moderna asolada por la guerra. Y, por otro lado, Guo en “The Locked Heart” aborda cuestiones relacionadas con la clase, la familia y el amor, explorando el límite entre los pecados sexuales y la redención religiosa, y otorgándole un tinte de amor obscuro y pornográfico a su obra, en la cual recorre las fronteras morales en un Taiwán modernizado por la posguerra. Lin concluye que ambos tienen una atención especial en la relación hombre-mujer y demuestran que el género romántico sigue siendo un modo literario duradero y altamente flexible a través del cual se puede recordar la memoria anterior a 1945 y remediar los valores éticos. Independientemente de cuán tensa fue la movilización colonial y el gobierno autoritario de la posguerra, es en las emociones y los deseos humanos que la memoria colonial y la experiencia de la Guerra Fría pueden encontrar su articulación más plena.

En el capítulo 4, “Reclamando la masculinidad colonial: sexo y romance en la ficción colonial de Ch’ae Mansik’s”, Su Yun Kim expone el contexto de rendición de Japón en Corea del Sur hacia 1945, cuando la península fue sometida a nuevas fuerzas coloniales con Estados Unidos, el que –en el marco de la Guerra Fría– no consideró la erradicación de los legados coloniales japoneses como una prioridad.

El cuento corto de Ch’ae Mansik’s, “Mi tío inocente” (Ch’isuk, 1938), ilustra la sociedad coreana de aquel momento. El narrador, un sobrino, empatiza con la esposa de su tío, que está pasando dificultades económicas debido al desempleo de su esposo, y declara que él se casará con una mujer japonesa con la ayuda de su jefe japonés. Este escrito ofrece un factor importante para pensar cómo la relación conyugal con alguien japonés abre la puerta a las comunidades japonesas que lo llevarán a la riqueza y al poder de las jerarquías sociales de las diferentes comunidades de la colonia: colonizados, colonos y burócratas coloniales. Para el sobrino, que solo tiene las opciones limitadas al hombre colonizado, casarse con la comunidad japonesa sería una buena opción, ya que incluso su tío, con una educación universitaria de élite, es incapaz de mantener un equilibrio de trabajo.

La masculinidad colonial en las historias de romance y el deseo sexual hacia las mujeres japonesas son un efecto secundario al escribir sobre las relaciones íntimas y sexuales con los colonizadores. Muestra a las mujeres japonesas con una imagen basada en ideales femeninos tradicionales coreanos, como sexualmente activas, educadas y de élite, a favor del imperialismo; mientras que las mujeres coreanas son objetivizadas como parejas sexuales de los soldados del nuevo poder imperial, condenadas por los escritores a tener acuerdos sexuales con extranjeros.

En el capítulo 5, “Del género detectivesco al género romance: ficción popular en la Corea poscolonial”, Su Yun Kim presenta las obras literarias de Kim Naesung y lo sitúa dentro de la genealogía de la literatura popular coreana. Asimismo, analiza su pertenencia al género detectivesco, la crisis del género y la transición al género romántico en el período postcolonial. El contexto literario muestra que la mayoría de los escritores coloniales coreanos pudieron continuar de inmediato su trabajo de escritura en Corea del Sur en el período comprendido entre 1945 y 1950 e incluso después de la Guerra de Corea (1950-1953). A diferencia de los autores taiwaneses, los escritores coreanos publicaron activamente en coreano y en japonés temas limitados debido a la censura.

Este capítulo explora la popular novela romántica de Kim, “The Lover”, y otras de sus obras más conocidas que lo enmarcan como escritor de literatura popular, e investiga las huellas de continuidad entre sus prácticas de escritura anteriores y posteriores a 1945. También se considera que la crisis del género de detectives en la Corea poscolonial puede haber llevado a la metamorfosis de Kim en un escritor de textos románticos después de 1945. La novela establece un tipo particular de memoria colonial: no se critica al imperialismo japonés, pero hay una visión elitista de los valores tradicionales y la cultura popular.

En el capítulo 6, “La producción de cuerpos imperializados: la regulación del cine y la propaganda en el Taiwán colonial”, Misawa analiza la censura en las películas de Taiwán durante el período colonial.

El mercado cinematográfico taiwanés se formó y expandió en la primera mitad del siglo XX, por lo cual el Gobierno Colonial decidió ejercer control sobre su desarrollo con el objetivo de “movilizar de las mentes”. La promoción del imperialismo en el imaginario social mediante el cine buscaba incrementar la integración política e incentivar el alistamiento de voluntarios en el Ejército Japonés. Las películas de reclutamiento militar en particular se basaban en el anonimato y el Sincronismo, y mostraban las ventajas brindadas a los soldados, como las comidas diarias, la educación y la movilidad social. Pero en muchas de las historias los personajes se debaten entre su libertad de pensamiento y el deber como súbditos, lo que lleva a una contradicción entre el objetivo imperial y la realidad cotidiana.

Los medios audiovisuales eran efectivos dado que la imagen podía llegar a las masas, aunque no hablaran el idioma japonés o fuesen analfabetos. A pesar de ello, los requerimientos de propaganda ideológica eran rígidos y no fueron suficientes para producir cuerpos imperializados, ya que la imagen que intentaba dar el colonizador no era percibida como tal por la población taiwanesa. En las películas, la construcción de la otredad propuesta por el colonizador era precaria y contradictoria. Taiwán podía verse incluida como miembro del Imperio, pero al mismo tiempo ser vista como el otro primitivo e incivilizado que aún tenía problemas con su población aborigen.

Por último, el rol del narrador o benshi era relevante para el entendimiento de las películas mudas, porque no sólo explicaban la historia sino que la ambientaban localmente y brindaban opiniones sociopolíticas sobre el argumento.

A modo de continuación del capítulo anterior, en el capítulo 7 “La película del Himno Nacional de Taiwán a principios de los '50”, Misawa plantea que, con la llegada del Partido Nacionalista Kuomintang (KMT), se intentó promover el nacionalismo en la población taiwanesa mediante la práctica regulada de proyección del himno musical en todos los cines. Esto tenía como finalidad lograr una mayor integración y sinización social, y eliminar así todo rasgo cultural japonés.

En 1952 se inició la política de proyección obligatoria del himno antes de los comerciales y como parte del movimiento de movilización anticomunista. La corta proyección mostraba la imagen de la bandera, el mapa de Taiwán, que incluía China continental, tomas de ejercicios militares y fotografías de Chiang Kai-shek y Sun Yat-sen, padre fundador del KMT. La musicalización del himno era la canción del Partido Kuomintang y la letra se basaba en la instrucción del líder Sun Yat-sen en la academia militar. La audiencia debía mostrar su sentimiento patriótico con un comportamiento adecuado, que consistía en pararse y expresar respeto en silencio.

Las políticas para incrementar su legitimidad nacional y fomentar la integración intranacional fueron parcialmente exitosas, y permitieron el reconocimiento del líder y la aceptación de las medidas gubernamentales; sin embargo, a partir del Terror Blanco fue imposible para la población expresar su descontento o desconfianza contra las medidas del Gobierno del KMT.

En este capítulo se analizan además las regulaciones de censura de películas originarias de Hong Kong y Shanghai, junto con las estrategias para atraer a cineastas extranjeros pro-Taiwán, dado que el Gobierno no contaba con recursos para la producción.

En el capítulo 8, “Militarismo, iluminación y cine colonial coreano”, Jeong examina el uso de las películas durante el colonialismo japonés en Corea, con el propósito de impulsar la propaganda imperialista centrada en el concepto de la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental. Durante la última etapa del colonialismo (1938-1945), Japón buscó la total movilización de los recursos materiales y humanos para el fortalecimiento del Imperio. En 1940 se anunció el decreto para la limitación del cine coreano, por el cual sólo debían proyectarse películas propagandísticas militares y se censuraban las producciones de los países enemigos.

La justificación de la dominación y la movilización de súbditos se basaba en la idea de que Japón y Corea compartían el mismo origen cultural y étnico, pero que Corea debía ser iluminada por haber quedado detrás en el proceso de modernización. Al transformarse en súbditos imperiales a los coreanos, se les otorgaba una

nueva identidad y estilo de vida. En las cinco películas mencionadas por la autora, se tratan los temas del autosacrificio por el bien común y el alistamiento militar, y el relato siempre finaliza con un discurso de los personajes en el cual se exaltan las virtudes del trabajo duro en pos del Imperio y un saludo a la bandera nacional.

Las películas no fueron herramientas del todo efectivas para la propaganda, ya que la noción de pertenencia a una sola nación se contradecía con la idea de flexibilidad en la incorporación de nuevos territorios. La población, además, no había sido educada para comprender los mensajes dados en las películas; únicamente les atraían los efectos visuales y el entretenimiento que estas brindaban.

Finalmente Jeong, en el capítulo 9, “El espectáculo del afecto: películas surcoreanas dramáticas de posguerra”, estudia la relación entre la producción de películas melodramáticas y las políticas autoritarias durante los primeros años de la posguerra. La era dorada del cine surcoreano, 1955-1970, tuvo lugar gracias al impulso de la producción cinematográfica por medio de la exención de impuestos para películas nacionales y una reducción de la censura. Ante la situación caótica y traumática de la posguerra, para los coreanos el cine era una experiencia de escape y alivio de la realidad.

La expresión predominante fue la nueva generación de melodrama, entendida como un modo de representación que dramatiza los conflictos morales por medio del exceso retórico, con elementos de dualidad bien-mal e individualidad. Los argumentos mostraban el estilo de vida moderno, exaltando la democracia liberal y los valores cristianos, como consecuencia de la influencia de Estados Unidos en la región.